

Géographie  
et cultures

## Géographie et cultures

76 | 2010

Géographie des musiques noires

---

# Habiter le monde avec des sons

Le grain de la voix noire

*Inhabiting the world in Music: the grain of the black voice*

Emmanuel Parent

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/1244>

DOI : 10.4000/gc.1244

ISSN : 2267-6759

### Éditeur

L'Harmattan

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2010

ISBN : 978-2-296-54657-8

ISSN : 1165-0354

### Référence électronique

Emmanuel Parent, « Habiter le monde avec des sons », *Géographie et cultures* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 14 février 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gc/1244> ; DOI : 10.4000/gc.1244

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

---

# Habiter le monde avec des sons

Le grain de la voix noire

*Inhabiting the world in Music: the grain of the black voice*

Emmanuel Parent

---

« Le 'grain', ce serait cela : la matérialité du corps  
parlant sa langue maternelle. »

Roland Barthes, *Le Grain de la voix*.

- 1 Dans l'histoire de la culture afro-américaine, la musique a toujours occupé une place de choix. Les romanciers se sont largement appuyés sur le blues et le jazz d'un point de vue formel et thématique. Les poètes et les sciences humaines l'ont célébrée et en ont fait un objet de réflexion privilégié. Les peintres se sont placés sous son autorité et ont essayé de retranscrire une part de son aura. On pourrait également citer les ministres du culte qui se sont appuyés sur des tropes rhétoriques communes aux musiciens de jazz et de soul, et continuer la liste en évoquant tous les aspects de la vie culturelle noire américaine. D'où vient une telle autorité de la musique, populaire qui plus est, sur l'ensemble des arts noirs américains ? Y a-t-il un lien privilégié entre le son musical et l'expérience afro-américaine, qui pourrait expliquer cette prééminence du musical ? Le « son noir » existe-t-il ? Et si oui, renvoie-t-il à une aire culturelle et géographique donnée, ou témoigne-t-il d'avantage des migrations des hommes lors du transbordement atlantique et de leur capacité à reconstruire leur identité ? En examinant l'exemple de la littérature afro-américaine dans son rapport à la musique, je montrerai qu'en réalité, au-delà de la musique, c'est la voix noire américaine qu'il faut considérer comme la véritable matrice de l'art afro-américain. C'est cette matrice que tous les arts vont tenter dès lors d'actualiser, dans des médiums à chaque fois différents.

## L'autorité de la musique : l'exemple de la littérature

- 2 Que la musique ait représenté au XX<sup>e</sup> siècle un modèle d'accomplissement pour les lettres afro-américaines, voilà une constatation qui n'est pas nouvelle. De la *Harlem Renaissance*

des années 1920 au *Black Arts Movement* des années 1960, pratiquement tous les écrivains du canon littéraire afro-américain ont fait une place à la musique dans leur œuvre. Le critique littéraire afro-américain Brent Edwards formule cette problématique :

« Comment la littérature 'écrit'-elle la musique ? Comment les techniques graphiques de la littérature noire traduisent-elles ou transportent-elles, les particularités de l'oralité noire sur la page ? De telles questions sont le pain quotidien de la critique littéraire africaine-américaine, sans cesse reformulées, si familières et pourtant toujours délicates » (Edwards, 1998, p. 580 ; traduction de l'auteur).

- 3 D'où vient dès lors l'autorité de la musique sur la littérature ? Faut-il croire Amiri Baraka qui explique dans *The Myth of a Negro Literature* (1968) que la musique, s'enracinant dans l'immédiateté de l'expérience noire, jouit d'une proximité plus grande avec celle-ci que l'écriture, qui reste un médium artistique fondamentalement blanc ? Selon Baraka, pour être un écrivain lorsqu'on est noir aux États-Unis, il faut avoir intériorisé tous les codes de la bourgeoisie blanche, alors que :

« le développement de la musique noire a toujours été *direct et instinctif*. [...] Il tirait sa légitimité d'une expérience émotionnelle qu'on ne trouvait nulle part ailleurs dans la 'littérature noire', et certainement pas dans la littérature moyenne de l'Américain blanc » (Baraka, 1968, p. 110 ; traduction de l'auteur ; c'est nous qui soulignons).

- 4 Les Afro-Américains auraient développé très tôt une pratique de la musique qui leur était propre, une pratique qui se serait autonomisée depuis longtemps des canons occidentaux, ce qui en fait – c'est la thèse fascinante du *Peuple du blues* (2000) – le seul document endogène sur leur histoire américaine, dans ses dimensions sociologique, psychologique et philosophique.
- 5 Pourtant, bien que la pratique musicale remonte certainement très loin dans l'histoire du peuplement africain des Amériques, l'idée d'une telle immédiateté de l'expression musicale noire reste problématique. On pourrait ainsi argumenter à l'inverse que les musiciens noirs ont, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rencontré le même genre de problèmes de traduction que ceux que devaient affronter les écrivains noirs au XX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas de réfuter l'idée que la pratique de la musique était plus accessible, pour des raisons sociologiques évidentes, aux couches populaires noires américaines majoritairement illettrées, que la littérature sous la forme du roman. La musique, par le biais du travail et de la pratique religieuse, est bien, historiquement, la première forme d'expression artistique noire. Mais il faut simplement contester l'idée qu'il fût simple, facile et inné de formuler l'expérience noire avec des moyens musicaux.

## Le modèle vocal

- 6 Si le défi de la littérature noire est, comme le dit Brent Edwards, de transposer l'oralité musicale dans un médium différent, on pourrait affirmer que le jazz, après tout, est né d'une ambition similaire : la transcription de la voix humaine dans le registre instrumental. C'est-à-dire que, pour résumer les choses, les musiciens noirs ont dû se confronter à la technique complexe des instruments laissés par les fanfares militaires blanches après la guerre de Sécession pour pouvoir les faire sonner comme ils l'entendaient. Ils ont dû détourner la technique musicale classique pour l'adapter à leur expérience. Voilà qui est fort connu. Mais il me semble important de remarquer qu'imiter, à la trompette par exemple, la voix blues, le son « de bugle suave des camelots

vendant des pastèques... »<sup>1</sup> et sonner *dirty*, n'est sûrement pas chose plus immédiate que de développer un brillant vibrato de concerto. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le défi technique du jazz était proprement immense. Les techniques du jazz ont ainsi été inventées pour forcer des instruments à coller à une certaine expérience américaine, celle des Noirs. Ralph Ellison a ainsi formulé le dilemme technique du musicien de jazz :

« Car bien que cela soit rarement reconnu, il y a un conflit entre ce que le musicien noir américain ressent dans la communauté autour de lui et les techniques objectives (ou classiques) de son instrument. Il ressent une tension entre son désir de maîtriser le style du jeu classique et son irrésistible propension à exprimer ces sons qui forment une définition musicale de l'expérience du Noir américain. Dans le jazz des origines, ces sons trouvèrent leur plus pure expression dans le timbre de la voix du blues, et l'utilisation de sourdines, de verres à eau et des chapeaux melons sur les pavillons de leurs cuivres provenait de la tentative d'imiter ce son » (Ellison, 2003, p. 271 ; traduction de l'auteur).

- 7 Depuis les travaux de l'ethnomusicologue André Schaeffner, on sait que la déformation du timbre dans le jazz est positivement mise en œuvre pour tenter d'imiter la voix noire : « Le jazz nègre – affirmait-il en 1926 – implique une expérience vocale dont le fruit porte jusque dans le domaine instrumental » (Schaeffner, 1988, p. 74). Dès lors, le but ultime du désir d'oralité de la littérature noire n'est sans doute pas tant la musique en général mais bien, en dernière instance, la voix humaine. Ou si la littérature vise la musique, c'est parce que cette dernière a magistralement réussi à s'approcher du grain de la voix noire.
- 8 Dans son essai séminal *Le Grain de la voix* (paru en 1972), Roland Barthes avait émis l'idée qu'au-delà des qualités spécifiquement musicales d'une interprétation vocale, se trouvait une qualité plus primordiale, « pré-signifiante » : la qualité sonore du corps qui chante et se donne à entendre dans toute sa matérialité. Barthes essayait de circonscrire :
 

« le volume de la voix chantante et distante, l'espace où les significations germent du dedans de la langue et dans sa matérialité même » (Barthes, 1982, p. 239).
- 9 Mais il prend soin de préciser que le grain ne se réduit pas au timbre. Il y a là quelque chose qui se joue dans la friction entre le corps et la langue, dans cet espace laissé béant entre signifiant et signifié, entre un signifiant qui refuse de se résorber dans le signifié, fut-il purement musical. Dans la musique afro-américaine, le grain de la voix est particulièrement recherché et valorisé comme tel.
- 10 Nous avons donc affaire à une sorte de boîte gigogne : c'est la voix, plus que la musique en tant que telle, qui semble être la matrice de l'art afro-américain. Mais la question est de savoir pourquoi elle fascine autant les artistes, aussi bien noirs que blancs, d'ailleurs<sup>2</sup>. Le fait de vouloir imiter la voix par des techniques instrumentales – véritable obsession des accompagnateurs de Bessie Smith, par exemple, qui tentent de répondre à ses vers en suivant au plus près toutes les nuances de ses inflexions vocales – est une propriété remarquable. Pour Ralph Ellison :
 

« Le jazz est né de l'effort pour exprimer avec des instruments de musique le son et le style de la voix noire américaine, comme on pouvait l'entendre dans la prière, la plainte, le cri et le chant. Le jazz était un essai d'humanisation du monde avec des sons » (Ellison, 1965 ; traduction de l'auteur).
- 11 Le chant était en effet à l'origine l'un des seuls lieux possibles d'expression collective d'une humanité, un espace rare de culture pour les esclaves<sup>3</sup>. On peut ainsi poser l'hypothèse que l'autorité de la voix vient de sa capacité à concentrer un enjeu identitaire qui va s'imprimer par la suite sur les autres formes d'expressions artistiques noires américaines. J'entends m'expliquer sur ce point.

## Créolisation

- 12 Par « expérience vocale », André Schaeffner pense probablement aux pratiques musicales d'Afrique occidentale qu'il observera bientôt de plus près<sup>4</sup>. Mais on peut essayer de comprendre cette expérience vocale commune, qui va donner une cohérence à une pluralité d'arts noirs américains au XX<sup>e</sup> siècle, davantage comme une innovation américaine que comme un héritage africain. Comme le suggérait en 1991 Denis-Constant Martin dans son article « *Filiation or Innovation ?* », après les travaux pionniers de Herskovits ou de Bastide sur l'héritage africain des cultures afro-américaines, il importe désormais d'orienter les recherches sur leur capacité d'innovation :
- « Accentuer l'héritage ou la filiation, qu'il soit européen ou africain, revient à dénier aux Noirs déportés aux Amériques la capacité de négocier avec un environnement nouveau, la faculté de s'adapter à lui. » (Martin, 1991, p. 19 ; traduction de l'auteur)
- 13 De fait, lors de leur arrivée sur le nouveau continent, l'anglais colonial fut la première chose que les Africains durent rapidement maîtriser. Cet apprentissage fut objectivement leur première expérience de groupe, eux qui, avant le « passage du Milieu », n'avaient culturellement que peu de choses à voir les uns avec les autres. C'est en traversant l'Atlantique qu'une pluralité d'individus aux histoires et aux cultures différentes sont devenus des « Noirs ». La langue commune, que l'on devait parler pour l'efficacité de la plantation, fut dès lors le premier lieu de fusion vernaculaire américaine, le premier endroit où ils purent imprimer quelque chose d'une identité collective en formation.
- 14 Denis-Constant Martin parle pour la musique d'une
- « fusion qui a transcendé les particularités des civilisations africaines, mais qui fut facilitée par leurs homologues structurelles. C'est probablement l'une des leçons que nous pouvons apprendre du laboratoire créole » (*Ibidem*, p. 23 ; traduction de l'auteur).
- 15 Effectivement, la langue créole des Antilles françaises constitue un cas d'école de ces processus de fusion. Voici comment Édouard Glissant définit cette synthèse originelle de cultures hétérogènes coexistant aux Amériques :
- « Les créoles francophones de la Caraïbe sont nés de la mise en contact des parlers bretons et normands du XVII<sup>e</sup> siècle avec une syntaxe des langues de l'Afrique noire subsaharienne de l'Ouest. Autrement dit, le parler normand n'a rien à voir avec la syntaxe qui est peut-être une »synthèse-de-syntaxe« de ces langues africaines. La combinaison des deux, qui commence d'ailleurs quoi qu'on en dise sous la forme de petit nègre, parce qu'il s'agit alors de régler des problèmes du travail dans les îles de la Caraïbe, cette combinaison est imprévisible » (Glissant, 1996, p. 20 ; traduction de l'auteur ; c'est nous qui soulignons).
- 16 Même si l'anglais parlé dans le Sud des États-Unis n'a pas subi un processus de créolisation comparable à ce qui se passait avec le français dans les Antilles à la même époque, nous pouvons apprendre quelque chose de cette description<sup>5</sup>. Le « laboratoire créole » éclaire l'expérience américaine dans la mesure où la musicalité propre de l'accent américain peut être en partie comprise comme étant due à une contribution africaine. C'est dans son accentuation si caractéristique, sa dimension musicale justement, qu'on peut considérer la langue américaine comme une création syncrétique. Sa fluidité, dans le Sud en particulier, lui vient de la tonalité africaine – ou plus précisément d'une synthèse de tonalités africaines. Ralph Ellison, de son côté, décrit ainsi

la fusion vernaculaire originale mise en place dans le contexte colonial en Amérique du Nord, et qui a donné naissance à la langue américaine que nous connaissons aujourd'hui :

« C'est une langue qui a évolué depuis le *King's English* mais qui, en se basant elle-même sur les réalités de la terre américaine et des institutions – ou du manque d'institutions – coloniales, devint rapidement une révolte vernaculaire contre les signes, symboles, manières et autorité de la mère patrie. C'est un langage qui a commencé à fusionner les sons de nombreuses langues, confrontés ensemble dans une lutte entre diverses régions. Et qu'on le reconnaisse ou non, une grande partie de la tonalité de cet idiome provient du timbre de la voix africaine et des habitudes d'écoute développées en Afrique » (Ellison, 2003, p. 585).

- 17 Glissant qualifie la contribution africaine au créole de « synthèse » ; pour Ellison, la part africaine prise dans la musicalité de la langue américaine est, de la même manière, le résultat d'une synthèse forcée d'éléments africains disparates. Une fois confrontée à cet univers hostile, cette diversité va acquérir une certaine cohérence. On sait que c'est la confrontation à l'altérité qui fige les signes de l'appartenance ethnique. Jean-Loup Amselle et Elikha M'Bokolo (1985) ont par exemple montré, dans un autre registre, comment la colonisation de l'Afrique avait créé des groupes ethniques figés, là où des identités fluides se mouvaient auparavant dans un échange perpétuel. Il y a là un processus classique, dans l'analyse anthropologique, de fixation du Même par l'Autre. L'esclavage a été le lieu de la réduction d'une diversité à une identité nouvelle, cette abstraction culturelle si étrange, le « Noir ». Et c'est le langage qui a pu enregistrer les traces de cette création *ex nihilo* :

« Le langage américain est un superbe instrument pour les poètes et les romanciers précisément parce qu'il a pu absorber les contributions de ces Noirs là-bas qui prononçaient des 'dese' et des 'dose' et qui forçaient le langage à sonner et à se plier sous la pression de leur besoin d'exprimer leur sens du réel » (Ellison, 2003, p. 550).

- 18 On commence à mesurer ainsi concrètement en quoi l'expérience quotidienne des Noirs (les relations qu'ils entretiennent avec les autres groupes ethniques et sociaux américains) peut être « traduite » en sons vocaux puis musicaux. La langue est le modèle de la fusion vernaculaire qui allait donner naissance à l'art américain, et en premier lieu à la musique et à la danse. C'est là qu'a pu se jouer une première affirmation identitaire dont les Noirs allaient se saisir de façon si efficace. C'est pour cela que l'expérience noire retentit si puissamment chez « ces vendeurs de pastèques aux voix de bugles suaves » qu'Ellison décrit dans son essai autobiographique *Living with Music*. Il suffira par la suite aux chanteurs noirs d'amplifier un peu les caractéristiques du dialecte nègre, d'exagérer ce grain pour sonner d'autant plus « noir ». Puis aux musiciens de jazz de s'inscrire dans cette tradition pour coller au plus près de l'expérience afro-américaine. Voilà qui permet d'atterrir sur un terrain plus solide anthropologiquement, moins mystique, que l'ineffable des « profondeurs de l'âme noire » à laquelle se réfère Amiri Baraka (1968, p. 106), comme tant d'autres ailleurs, pour expliquer l'importance de la musique dans l'élaboration d'une esthétique et d'une identité spécifiquement afro-américaines.

## Déconstruire la noirceur du son noir

- 19 On mesure également comment les points de vue de Glissant et d'Ellison sur la fusion vernaculaire laissent place à une déconstruction de la « noirceur du son noir ». Chez eux, la revalorisation de la contribution africaine ne s'accompagne pas, et c'est tout à fait salutaire, de son absolutisation ou de son essentialisation. Il ne faut pas transformer

l'interaction des contributions africaines et européennes en une opposition simplificatrice entre un vernaculaire subversif noir et un corpus classique blanc. Ellison suggère bien que les colons blancs ont eux aussi transformé « l'anglais du roi » pour coller à l'expérience américaine. La création de la musique américaine est également le fruit d'une synthèse entre différents corpus vernaculaires. Denis-Constant Martin le souligne également (Martin, 1991). Les traditions musicales venues d'Europe étaient loin de se résumer à ce que nous a transmis la tradition classique occidentale. La lettre ouverte du musicologue anglais Philip Tagg de 1989 et qui fut à l'origine du colloque de Bordeaux d'avril 2010, est bien cette subtile déconstruction, pleine d'humour, de l'essentialisation des catégories raciales en musique. Tagg a une nouvelle fois montré lors de son intervention au colloque que le patrimoine musical traditionnel européen, notamment écossais, possédait de nombreuses caractéristiques que nous sommes habitués à considérer comme spécifiquement « noires ». Les intellectuels libéraux blancs comme les nationalistes noirs ont tendance à n'attribuer qu'aux Afro-descendants la paternité de la fluidité subversive de la musique populaire noire américaine :

« Parfois nous semblons attribuer aux gens à la peau foncée –Africains autant qu'Afro-Américains – toutes les notes, tous les timbres et rythmes 'sales-et-vilains-mais-agréables', que nous imaginons hors de notre portée – quelque mystérieux 'notre-père-blanc-qui-est-en-Europe-que-son-art-soit-sanctifié' nous ayant interdit de les produire. Nous pensons même, du fait des falsifications historiques de ce personnage paternel, que les gens de notre commune teinte blafarde n'ont jamais produit aucune note, aucun timbre ni aucun rythme 'sale-et-vilain-mais-agréable' et que nous, petits Blancs refoulés et asexués que nous croyons être, ne pouvons avoir joué aucun rôle majeur dans la création de tous ces sons 'immoraux' (mais agréables) sur lesquels on *groove* actuellement » (Tagg, 2008, p. 159).

- 20 Toutefois, déconstruire la noirceur du son noir ne signifie pas invalider la pertinence et l'influence réelles d'une telle catégorie sur les pratiques concrètes. Il s'agit en fait d'inverser les rapports entre la substance et ses manifestations, entre essence et existence – un procédé philosophique certes classique dont Sartre ou Foucault ont su tirer parti, mais dont le résultat doit être interprété. C'est ce que propose le sociologue anglo-guyanais Paul Gilroy à propos du rapport entre musique et identité noire :

« Quoi que puissent affirmer les tenants du constructivisme radical, l'identité noire est vécue comme un sentiment cohérent de l'expérience du moi. Bien qu'elle soit souvent perçue comme une réalité naturelle et spontanée, il reste qu'elle est le produit d'une activité pratique : langage, geste, signes corporels, désirs. »

- 21 Et de citer Foucault dans *Surveiller et punir* :

« Il ne faudrait pas dire que l'âme est une illusion ou un effet idéologique. Mais bien qu'elle existe, qu'elle est produite en permanence, autour, à la surface, à l'intérieur du corps par le fonctionnement d'un pouvoir qui s'exerce sur ceux qu'on punit... » (Gilroy, 2003, p. 143).

- 22 En d'autres termes, il ne faut pas s'arrêter à la simple déconstruction de l'essence noire, mais bel et bien discuter des effets, sur les Noirs comme sur les Blancs, d'une telle catégorie. Si l'âme est une construction, il ne faut pas oublier ou sous-estimer en retour la puissance d'agir qu'elle recèle. Une fois « construite », elle occupe le terrain, agit et fait agir. À la manière du fétiche de la marchandise chez Marx, elle devient douée d'une vie autonome dont il ne faut pas négliger la puissance d'agir.
- 23 Ainsi, même si le manque de sources sur les origines de la musique afro-américaine contraint les chercheurs à de simples hypothèses, on voit comment il est possible de se saisir de catégories esthétiques raciales sans faire allégeance à une quelconque mystique

de la race noire, cette étrange entité qui semble flotter, tel un fantôme, au-dessus de l'Atlantique. Il faut reconnaître que le contexte américain a objectivement « racialisé » toutes les sphères de la société, et la musique en premier lieu. Comme le dit David Yaffe :

« L'une des pires insultes qu'un jazzman pouvait proférer à l'encontre d'un pair est qu'il sonnait blanc, mais le jugement n'avait rien à voir avec la couleur de peau, et tout avec le son » (Yaffe, 2006, p. 39 ; traduction de l'auteur).

- 24 Il existe bien un son noir dont le timbre a été façonné depuis l'accentuation particulière de l'anglais colonial par les Afro-descendants, un son qui va s'autonomiser et qu'on va par la suite chercher à reproduire par divers moyens.
- 25 De même, au-delà de l'association entre la musique et la race, il est sans doute possible au connaisseur de s'introduire dans le vaste territoire américain pour dégager des particularités locales et vernaculaires. Cette idée est chère à Ellison, qui essaie toujours de relier le style d'un musicien à l'esprit d'un lieu ou d'une nation, comme chez le musicien Vicente Escudero « qui pouvait récapituler l'histoire et l'esprit de la danse espagnole par une simple arabesque de ses doigts » (Ellison, 2003, p. 214), ou le bluesman Jimmy Rushing qui symbolise par son timbre clair et joyeux l'optimisme des pionniers de l'État d'Oklahoma. Le texte que Ellison a consacré à son ami Rushing, comme lui natif de l'Oklahoma (c'est-à-dire ce qui était au début du XX<sup>e</sup> siècle le Far West américain), est à cet égard intéressant car il souligne avec force que la voix même de Rushing dénotait clairement du son classique des chanteuses et chanteurs de blues issus du Vieux-Sud. Il débusquait ainsi l'association entre musique et territoire dans les détails les plus intimes de l'accentuation musicale :

« Car l'un des aspects le plus significatif de son art consiste à introduire un lyrisme romantique dans la tradition du blues (comparez sa version de *See see rider* à celle de Ma Rainey), un lyrisme qui n'est pas celui du Sud profond, mais celui du Sud-Ouest : un romantisme propre aux frontières, imposé par la rudesse crue et violente de cette partie du pays qui, à peine treize ans avant la naissance de Rushing, était encore territoire indien. [...]. [En dépit de la ségrégation,] il n'en régnait pas moins dans la communauté noire un optimisme et un sens du possible qui transcendaient tout cela, et c'était cette perception à ras de terre de la réalité, couplée à celle de pouvoir la surmonter, qui résonnait dans la voix de Rushing » (Ellison, 2009, p. 95-98).
- 26 Ce continuum de l'accent noir à la musique est aujourd'hui plus que jamais perceptible avec le rap, qui constitue en la matière une sorte de retour aux fondamentaux. Le lien entre le *watermelon man* et le chanteur de blues est réactualisé avec force entre le camelot des rues qui harangue le chaland et le MC hip hop. Lors d'un séjour à Harlem, j'ai ainsi été frappé par la réutilisation massive chez les rappeurs américains d'intonations très courantes dans le parler noir, à des fins rythmiques le plus souvent, comme le « *Check it out* », ou encore cette interjection censée servir à acquiescer lors d'une conversation, sorte de « hein-hein » tonalement ascendant – une seconde majeure, parfois une tierce mineure – plein de détachement et d'une nonchalance toute travaillée, et dont l'équivalent en France serait peut-être la locution « wesh wesh » issue du Maghreb et réemployée dans les quartiers populaires<sup>6</sup>.



## La musique noire : une « fusion dont on ne voit pas les coutures »

- 27 Le domaine sonore a ceci de particulier qu'il est capable de suggérer des associations immédiates, au-delà de toute intention signifiante, entre un simple agrégat de notes et un contexte socioculturel donné. C'est là que réside la supériorité du « jouer noir » sur l'« écrire noir » dans le contexte américain, où toute affirmation identitaire est valorisée de façon exacerbée. En effet, bien qu'on ait au début cantonné les écrivains afro-américains à une sphère racialisée de la littérature, cette idée « d'écrire noir » ne peut exister que par analogie avec la musique. On s'est rapidement rendu compte qu'on pouvait directement comparer les œuvres de Richard Wright et de Dostoïevski, là où le rapprochement entre Duke Ellington et Beethoven est beaucoup plus vain et limité. Même s'il n'est pas insignifiant en dernière instance, on voit bien que ces deux musiciens évoluent, paradoxalement, dans des langues différentes, et n'ont pas les mêmes préoccupations formelles. La raison en est que l'écriture comme média ne représente qu'une sphère globale là où la musique évolue dans différentes sphères « racialisées » ou ethnicisées, utilisant des systèmes codés — que le parler populaire nomme couramment des « sons » (le « son de la *motown* » par exemple) et qu'un philosophe comme Adorno qualifie de « matériaux » — reconnaissables directement à l'écoute. La musique classique de telle époque, la musique noire américaine, la musique juive ashkénaze du début du XX<sup>e</sup> siècle, la musique arabo-andalouse, etc., possèdent toutes des grammaires différentes et clairement identifiables dès les premiers instants de l'écoute. À la grande différence de la littérature, ces catégories se sont autonomisées de leurs locuteurs. C'est pour cela qu'on acceptera de dire avec Sartre dans *La Nausée* qu'une chanteuse comme Sophie Tucker possède une « vraie voix de négresse », ou que Bix Beiderbecke sonne « noir », là où on ne dira pas de l'écrivain blanc Richard Powers qu'il a écrit un roman « noir » parce que son intrigue met en scène des musiciens métis<sup>7</sup>. La musique est plus facilement « ethnicisable ». Dès lors, dans un contexte d'oppression raciale où les Noirs étaient supposés ne pas avoir de culture en propre, on comprend pourquoi la musique a été survalorisée de la sorte, et que l'aura qu'elle possède dépeigne sur les autres arts noirs américains.
- 28 Dans un entretien accordé à Paul Gilroy, Toni Morrison discute ce problème d'esthétique comparée et dresse une typologie intéressante de l'esthétique noire, par-delà les différences entre les disciplines de l'art :
- « Les principales caractéristiques que doit compter l'art noir sont les suivantes : il doit être capable de recycler des objets trouvés, montrer qu'il use de choses trouvées, et on doit avoir l'impression qu'il le fait sans aucun effort. Tout doit sembler facile et détendu » (Morrison, dans Gilroy, 1993, p. 181 ; traduction de l'auteur).
- 29 Cette description me semble venir appuyer l'idée de la langue, recyclée par les esclaves, comme matrice de l'art noir. Du jazz à la culture hip hop, en passant par les arrière-cours bigarrées des immeubles des quartiers afro-américains, tout est affaire d'éclectisme et de recyclage savant, encore plus apprécié quand il paraît créé avec aisance dans l'urgence de l'improvisation. Cette idée de recyclage, de collage, s'enracine en dernier lieu dans l'impossible ontologie noire américaine. Elle débute avec la dépossession de la langue maternelle africaine et se répand sur toutes les formes d'expression culturelles.

- 30 Le hip hop relève lui aussi de cette esthétique du collage ou, en musique, du « montage », en se libérant, comme le remarque Gilroy, du complexe technologique qui lui a donné naissance :

« Une certaine utilisation du montage correspond à un type inédit de réalisme, adapté aux conditions historiques extrêmes qui l'ont formé. Mais ces combinaisons denses et implosives de sons divers et dissemblables valent plus que la technique employée dans la reconstruction joyeusement artificielle qu'ils donnent de l'instabilité de l'identité raciale profane dans laquelle ils vivent concrètement. » (Gilroy, 2003, p. 145-146).

- 31 Pour Gilroy, qui croise le fer dans son travail avec les nationalistes noirs tenants de l'unité intemporelle de « l'âme noire », le hip hop est particulièrement révélateur. Très agressif, volontiers nationaliste et anti-blanc dans ses textes, la structure profonde du rap témoigne de multiples emprunts (musique jamaïcaine, poésie européenne, musique funk, tradition du sermon, joutes rituelles de rue, etc.), et sa structure formelle, au travers du travail du DJ, s'appuie elle aussi sur l'entrecroisement pragmatique de multiples matériaux, sans préoccupation aucune pour la légitimité de leur provenance.

- 32 On voit donc comment cette approche du son et cette réification délibérée de « l'œuvre d'art unie », pour reprendre un concept de T. W. Adorno<sup>8</sup>, rebondissent avec aisance entre les différentes manifestations du continuum musical afro-américain. La nature même du matériau musical rend cette fusion perpétuelle très facile. La littérature, elle, dépasse difficilement la simple analogie. Toni Morrison fait ainsi cette déclaration qui, en dépit de son effort sincère, sonne presque comme un aveu d'échec :

« J'ai toujours voulu développer un style d'écriture qui soit irrémédiablement noir. Je n'ai pas les ressources d'un musicien mais j'ai toujours pensé que si c'était réellement de la littérature noire, elle ne serait pas noire parce que moi je le suis, ni parce que l'intrigue associe des personnages noirs. Ce serait quelque chose d'intrinsèque, d'autochtone, quelque chose qui aurait à voir avec la façon dont tout cela est agencé – les phrases, la structure, la texture et le ton –, de telle façon que quiconque le lise puisse s'en rendre compte. Je prends l'analogie avec la musique parce que vous pouvez l'envoyer aux quatre coins du monde elle sera toujours noire... Je n'imité pas, je suis informée par elle. Ce qui est déjà arrivé à la musique aux États-Unis, la littérature l'accomplira un jour et quand cela sera fait, tout sera dit » (Morrison, dans Gilroy, 1993, p. 181-182 ; traduction de l'auteur).

- 33 En dépit des souhaits exprimés ici, on n'a encore jamais soumis un texte d'un écrivain noir (ou plus révélateur encore, d'un écrivain blanc qui « sonnerait noir ») à un *blindtest* permettant de s'assurer que la langue elle-même est d'un grain différent. La musique est bien le seul art qui puisse s'approcher avec une efficacité magique du cœur du sentiment de l'appartenance et de l'identité noires, du grain de la voix noire.

- 34 Si tout cela sonne comme un retour aux arguments d'Amiri Baraka, je reformulerais l'idée de la manière suivante : il est certes possible d'évoquer avec une plus grande immédiateté et efficacité l'expérience noire américaine à l'aide de moyens musicaux – d'où son autorité naturelle sur d'autres arts –, mais cela ne veut pas dire qu'il soit plus immédiat d'obtenir ce fameux « son noir », et que les musiciens afro-américains y soient naturellement prédestinés. Y parvenir demande, comme pour tout art, une technique exigeante, tant pour les chanteurs que les musiciens :

« La technique était, pas moins qu'aujourd'hui, la clé de la liberté créatrice. » (Ellison, 2003, p. 285 ; traduction de l'auteur)

- 35 Voilà ce que n'a peut-être pas assez pris en compte Baraka. La difficulté, bien mise en avant par Morrison et qui piège l'amateur non averti, est que l'apparence d'immédiateté

est une caractéristique centrale de l'esthétique afro-américaine. Pour Ralph Ellison, les musiciens ne sont pas un modèle d'immédiateté, de spontanéité dionysiaque, mais bien de discipline. Leur chant provient bien d'une fusion de matériaux très divers, mais tout leur art est qu'on ne puisse en distinguer les coutures.

## Conclusion : d'où nous parle la voix noire ?

- 36 L'analyse du grain de la voix noire nous a ainsi mis sur la piste de la complexité diasporique de la culture noire. On peut alors distinguer deux niveaux d'analyse. D'un point de vue musicologique, la musique noire américaine fonctionne comme un géo-indicateur non pas d'un mais de plusieurs territoires. Ni peul, ashanti ou bambara, ni écossais, bas-breton ou poitevin, ni creek, cherokee ou séminole, mais collusion entre de multiples corps culturels, le grain de la voix noire témoigne de migrations humaines dont le résultat était, comme le répétait avec force Édouard Glissant, imprévisible. Ce faisant, la musique brouille les cartes physiques et mentales, et met en difficulté nos associations intuitives entre culture et territoire. D'un point de vue anthropologique en revanche, l'appropriation, la transformation et même l'exagération de ce son noir rendent bien compte d'un territoire donné, le Sud des États-Unis d'abord, puis partout où les Noirs se sont installés. Peu à peu construit et identifié comme tel, le son de la voix noire a été performé par des générations successives d'hommes et de femmes noirs afin d'habiter et de conquérir un espace auparavant imposé (la plantation) par la violence inouïe d'une colonisation multiculturelle. Le but de l'art et du langage, rappelle régulièrement Ralph Ellison, sont là pour nommer les choses, et donc les faire exister pour se sentir enfin « chez soi dans le monde » (« *the homeness of home* », comme il le dit dans un aphorisme intraduisible). Dans le cas de l'expérience afro-américaine de la modernité, ce Nouveau Monde hostile n'a pu devenir viable, si ce n'est accueillant et sûr, que grâce aux sonorités chaudes et familières de ces « camelots aux voix de bugles suaves ».

---

## BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W., 1962 [1948], *Philosophie de la nouvelle musique*, [Trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg], Paris, Gallimard, 222 p.

AMSELLE, Jean-Loup et Elikia M'BOKOLO, 1985, *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 226 p.

BARAKA, Amiri (LeRoi JONES), 1968, *Home. Social essays*, London, McKibbin & Lee. Voir notamment « The Myth of a Negro Literature », 252 p.

BARAKA, Amiri (LeRoi JONES), 1968, *Musique Noire*, [Trad. Jacqueline Morini et Yves Hucher], Paris, Buchet-Chastel, voir notamment « Le Jazz et les critiques blancs », p. 15-25.

BARAKA, Amiri (LeRoi JONES), 2000 [1963], *Le Peuple du blues*, [Trad. Jacqueline Bernard] Paris, Gallimard, 336 p.

- BETHUNE, Christian, 2008, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 340 p.
- DU BOIS, W. E. B., 2004 [1903], *Les âmes du peuple noir*, [Trad. et postface de Magali Bessone], Paris, Rue d'Ulm/ENS, 340 p.
- EDWARDS, Brent H., 1998, « The seemingly Eclipsed Window of Form: James Weldon Johnson's Prefaces », dans O'Meally (dir.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia University Press, p. 580-601.
- ELLISON, Ralph, 2003 [1995], *The Collected Essays of Ralph Ellison*, John Callahan (dir.), New York, Random House. En particulier les essais suivants:
- « Living with Music » [1955], p. 227-236;
- « Charlie Christian Story » [1958], p. 266-272;
- « Blues People » [1964], p. 278-287;
- « What These Children Are Like » [1963], p. 546-555;
- « What America Would Be Like Without Blacks » [1970], p. 581-588;
- « Jazz: the Experimenters », script pour une émission télévisée (1965), Ralph W. Ellison Papers (box 170), Library of Congress, Washington.
- GILROY, Paul, 1993, « Living Memory: An Interview with Toni Morrison », dans *Small Acts*, Londres, Serpent's Tail, 258 p.
- GILROY, Paul, 2003 [1993], *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, [Trad. Jean-Philippe Henquel], Paris, Kargo, 336 p.
- GLISSANT, Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 150 p.
- JAMIN, Jean et Yannick SEITE, 2006, « Anthropologie d'un tube des années folles », *Gradhiva au musée du quai Branly*, n° 4, Paris, Musée du quai Branly, p. 5-33.
- MARTIN, Denis-Constant, 1991, « Filiation or innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins », *Black Music Research Journal*, 11 (1), p. 19-38.
- MARTIN, Denis-Constant et Olivier Roueff, 2002, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses, 328 p.
- PARENT, Emmanuel, 2007, « Derrière le voile. L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux », *L'Homme*, n° 182, p. 81-88.
- PARENT Emmanuel, 2009, « Lore noir. Contribution à une anthropologie du jazz et de la culture noire américaine depuis et à travers l'œuvre de Ralph W. Ellison », thèse de doctorat non publiée, sous la direction de Jean Jamin, EHESS.
- POWERS, Richard, 2006 [2003], *Le Temps où nous chantions*, [Trad. Nicolas Richard], Paris, Cherche-Midi, 766 p.
- SCHAEFFNER, André, 1988 [1926], *Le Jazz*, Paris, Jean-Michel Place, 170 p.
- TAGG, Philip, 2008, « Lettre ouverte sur les musiques noires, afro-américaines et européennes », *Volume I*, 6 (1/2), p. 135-161 [Première publication dans *Popular Music*, 8 (3), 1989, p. 285-298].
- YAFFE, David, 2006, *Fascinating Rhythm. Reading Jazz in American Literature*, Princeton University Press, 230 p.

## NOTES

1. Ellison, 2003, p. 236. Le romancier et musicien noir Ralph Ellison fait ici référence au *Watermelon man*, figure noire archétypique du vieux Sud dans l'imaginaire américain. Le continuum musical tracé ici par Ellison, depuis les ritournelles des camelots de rue jusqu'aux phonographes crachant des blues dans les contre-allées des quartiers noirs en passant par les femmes chantant des spirituals au travail, est à l'origine de cette réflexion sur le grain de la voix noire. (Sur l'approche ellisonnienne de la musique, voir notamment Parent, 2009.)
2. Pensons à toutes ces chanteuses "caucasiennes" qui sonnent terriblement "noires" comme Sophie Tucker, une immigrée juive russe. La chanteuse (noire) Ethel Waters disait ainsi d'elle "qu'elle était la dernière représentante de l'épopée héroïque [des *minstrels*], elle poussait sa voix à la nègre comme on disait alors, spécialité qui a disparu depuis" (cité dans Jamin & Séité, 2006, p. 19). On mesure dans ce jugement tout l'artifice de la "voix noire".
3. L'autre lieu étant bien sûr le corps lui-même qu'on façonne par la danse et qu'on frappe avec ses mains. Mais je travaille ici à la proposition d'un modèle et non à une généalogie prétendant à la positivité historique sur une période aux sources terriblement lacunaires.
4. En effet, Schaeffner a plus tard expliqué qu'il avait écrit *Le Jazz* en 1926 sans s'être rendu ni en Afrique ni en Amérique. Il fera son premier terrain en 1931 en rejoignant la mission Dakar-Djibouti emmenée par Marcel Griaule, pour constater le peu d'enthousiasme que suscitent, chez les "boys" africains, les phonographes de jazz qu'il a pris soin d'emporter avec lui. Voir A. Schaeffner, "Discours pour son départ à la retraite du Musée de l'Homme" (dans Martin & Roueff, 2002, p. 310-312).
5. Glissant, tout en revendiquant une spécificité du créole antillais – il refuse ce statut à "la superbe langue des poètes jamaïcains de la *dub poetry*" –, intègre néanmoins le Sud des États-Unis dans l'aire créole, ce qu'il appelle la *Neo-America*.
6. Dans un autre contexte, on peut remarquer que l'expression idiomatique "*Check it out*" est également utilisée par le compositeur Steve Reich en 1995 dans le premier mouvement de son œuvre *City Life*, qui évoque la vie de New York à travers des scènes de la vie quotidienne – jusqu'aux premiers attentats contre le World Trade Center du 26 février 1993. La technique de l'échantillonnage permet à Reich, dans le courant de la musique répétitive qui est le sien, d'utiliser, lui aussi, la locution du camelot de façon rythmique tout en lui superposant un langage "savant" et parfaitement composé ou maîtrisé.
7. Richard Powers, *Le Temps où nous chantions*, Le Cherche-Midi, 2006. Sur ce roman et ses résonnances historiques et anthropologiques, voir mon *À Propos* : "Derrière le voile. L'impossible résolution raciale des antagonismes raciaux" (*L'Homme*, avril 2007, n° 182, p. 81-88).
8. Chez Adorno, ce concept est censé être l'équivalent de celui d'œuvre d'art auratique chez Benjamin. On lit dans *Philosophie de la nouvelle musique*, écrit au début des années 1940 : "Le concept de Benjamin d'œuvre d'art auratique concorde dans une large mesure avec celui d'œuvre d'art unie. L'aura est l'adhérence ininterrompue des parties au tout constituant l'œuvre d'art unie" (Adorno, 1962, p. 134-135).

---

## RÉSUMÉS

Dans l'histoire de la culture afro-américaine, la musique a toujours occupé une place de choix. Écrivains, plasticiens, philosophes et sociologues noirs, etc., tous ont estimé devoir payer leur dette ou définir leurs objectifs esthétiques en fonction des accomplissements de la musique. D'où vient une telle autorité de la musique sur l'ensemble des arts noirs américains ? Y a-t-il un lien privilégié entre le son musical et l'expérience afro-américaine ? En m'appuyant sur les apports de deux théoriciens de la culture noire américaine, Ralph Ellison et Édouard Glissant, je montrerai qu'au-delà de la musique, c'est la voix noire américaine qu'il faut considérer comme la véritable matrice de l'art afro-américain. Le processus de transformation d'une expérience localisée dans le temps et l'espace (la plantation esclavagiste de l'Amérique coloniale) en un agrégat sonore aisément identifiable par la communauté afro-américaine et au-delà, témoigne d'une appropriation d'un espace de prime abord hostile pour l'habiter avec des sons familiers et communs, et le rendre viable sur un plus long terme.

In the history of Afro-American culture, music has always occupied a special place. Black writers, artists, philosophers and sociologists etc. have all felt obliged to pay their debt to or set their aesthetic goals based on music's achievements. Where does this authority of music on all American black arts come from? Is there a special link between musical sound and the African-American experience? Drawing on the contributions of two theorists of black American culture, Ralph Ellison and Edouard Glissant, I will show that beyond music, it's African American's voice that should be regarded as the real matrix of African-American art. The process of transforming an experience that is localized in time and space (the slavery plantation in colonial America) into a sound aggregate easily identifiable by the African-American community and beyond, demonstrates a particular appropriation of a space, at first hostile, to invest it with familiar and common sounds, and make it viable over a longer term.

## INDEX

**Mots-clés :** voix, musique afro-américaine, ethnicité, créolisation

**Keywords :** voice, African American music, ethnicity

## AUTEUR

EMMANUEL PARENT

LAHIC (IIAC, UMR 8177/CNRS)

École des hautes études en sciences sociales

parent.emmanuel@gmail.com